

ваніе императора Іоанна и Константина Палеологовъ и былъ свидѣтелемъ 1453 г., т. е. паденія Константинополя, завоеваннаго турками. Онъ очень много писалъ о церковной музыкѣ и оставилъ не мало церковно-музыкальныхъ произведеній, переведенныхъ потомъ на современное нотное письмо.

Послѣ разгрома Константинополя турками, Византійская имперія навсегда пала.—И если „второй Римъ“ въ дѣйствительности никогда не господствовалъ въ дѣлахъ религіи, все-же, мня себя первопрестольнымъ, по временамъ заявлялъ нѣкоторыя претензіи на это господство,—теперь же, когда далекіе потомки эллиновъ пріютились около Аѳинъ, въ маленькомъ уголку Балканскаго полуострова—византизмъ увялъ,—прекратился разцвѣтъ и византійскаго пѣснотворчества. Тамъ нѣтъ уже—послѣ Вріенія—именъ съ европейской извѣстностью. Временами появляются лишь *мѣстныя* знаменитости, какъ — Петръ Пелопонесскій, Григорій Протопсалтъ, Хурмузій Хартофилаксъ, Феодоръ Фокаевсъ, и т. п.

## ГЛАВА VI.

### Пѣніе западной церкви.

§ 19. Теоретическія основы пѣнія, принятыя латинянами при Амвросіи Медиоланскомъ, были расширены и канонизованы къ VIII в. Именно—къ этому времени вошли въ употребленіе галльскія лады отъ четырехъ амвросіанскихъ ладовъ,—и пѣснопѣнія предшествовавшей эпохи были собраны, проредактированы и заключены въ сборникъ, извѣстный подъ именемъ „Антифонарія“, руководствоваться которымъ при пѣніи стало обязательно для западной церкви.

Съ IX в. въ церковное пѣніе вводится гармонія, подъ вліяніемъ которой церковные лады теряютъ свой первобытный діатонизмъ. Въ началѣ основой для многоголосныхъ произведеній служили въ качествѣ *Cantus firmus*’овъ мелодіи Антифонарія. Впослѣдствіи же темы церковной музыки чаще сочинялись независимо отъ этихъ канонизованныхъ мелодій.—Первоначально многоголосіе было главнымъ образомъ контрапунктическимъ (сочетаніе или сопоставленіе мелодій),—потомъ—особенно въ времена реформаціи, когда имѣлось въ виду снова привлечь народъ къ участию въ пѣніи—гармоническимъ (сочетаніе или сопоставленіе тоновъ).—Съ допущеніемъ къ употребленію при церковномъ богослуженіи музыкальныхъ инструментовъ, формы церковной музыки настолько развились, что по широтѣ своей почти

не уступаютъ формамъ свѣтской музыки. — Въ позднѣйшее время церковная музыка Запада пользуется всею техникою искусства, и совершенно свободна въ своихъ выраженіяхъ.

Латинской расѣ прирождено чувство гармоніи въ формѣ многоголосія. Поэтому она никогда не могла принять для себя подлинной греческой музыки, по тоническому строенію своему заключающей такую многоголосность, которая можетъ быть воспринимается европейцемъ.

При Амвросіи Западъ хотя и воспользовался греческимъ ученіемъ о гласахъ, однако далеко не въ полномъ его объемѣ. Взяты были только діатоническіе лады и числомъ четыре. Именно:

d, e, f, g, a, h, c, d.  
 e, f, g, a, h, c, d, e.  
 f, g, a, h, c, d, e, f.  
 g, a, h, c, d, e, f, g.

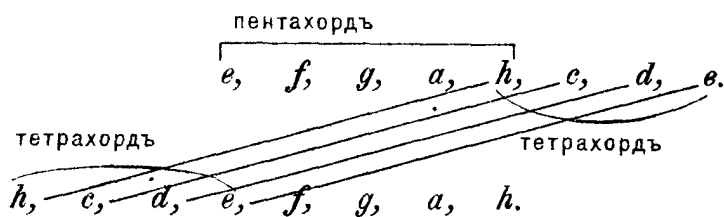
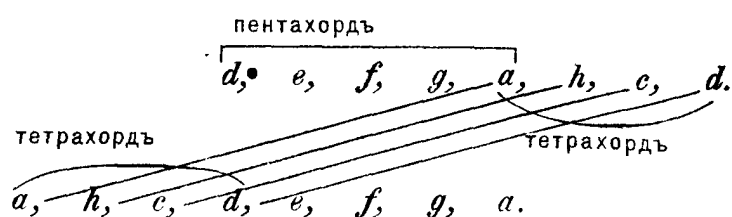
Затѣмъ, — латиняне лишили этотъ діатонизмъ того привкуса, который онъ имѣлъ и доселѣ имѣетъ у грековъ. Именно—ничто не указываетъ на то, что латиняне когда-нибудь строго различали въ діатонизмѣ тоны бѣльшіе, мѣньшіе и наименьшіе и т. п. тонкости, какъ это дѣлали и дѣлаютъ греки.

Правда—очень мудро судить, даже и по литературнымъ памятникамъ, какъ въ дѣйствительности по ладу звучали когда-то тѣ или другія дошедшія до насъ мелодіи. Но принимая во вниманіе, что у латинянъ очень рано (съ IX в.) нетолько въ практикѣ—каковая въ такихъ случаяхъ предшествуетъ теоріи,—но и въ теоріи стало появляться многоголосіе,—надо допустить, что лады ихъ представляли удобныя условія для возникновенія гармоніи, и, очевидно, были нетождественны греческимъ ладамъ, даже и въ XX в. немогущимъ служить основами для многоголосія.

Словомъ, надо признать, что западное гласовое пѣніе съ самаго своего начала имѣло лишь внѣшнее сходство съ восточнымъ гласовымъ пѣніемъ, и составляетъ по системѣ своей совершенно самостоятельное музыкальное явленіе. Это, между прочимъ, доказывается и тѣмъ, что вскорѣ по возникновеніи своемъ—именно въ папствованіе Григорія В. (590—604) или близъ этого времени—пѣніе это перестало именоваться „гласовымъ“, и вѣроятно все потому, что или не приняло или же не удержало касательно себя греческихъ традицій. Издавна въ западной церкви нѣтъ „церковныхъ гласовъ“, какъ системы пѣнія, но есть „церковные лады“. И это весьма знаменательно для характеристики взаимоотношеній по пѣнію западной и восточной церквей.

Съ теченіемъ времени амвросіанскія теоретическія основы пѣнія были расширены введеніемъ второй четверицы ладовъ, заимствованныхъ отъ амвросіанскихъ же. Посему первые лады стали именоваться *автентическими*, а вторые—*плагальными*. Плагаль-

ный ладъ возраждался отъ автентическаго путемъ перенесенія верхняго тетрахорда послѣдняго лада подъ нижній пентахордъ его.



Современное наименованіе этихъ ладовъ слѣдующее: (отъ середины XVI в. по номенклатурѣ теоретика Глареана)— $d-d$  дорійскій,  $e-e$  фригійскій,  $f-f$  лидійскій,  $g-g$  миксолидійскій,  $a-a$  эолійскій,  $h-h$  гипофригійскій,  $c-c$  іонійскій.

Лидійскій ладъ употреблялся преимущественно въ старинномъ церковномъ пѣніи; онъ вскорѣ былъ оставленъ, благодаря своему немелодическому послѣдованію звуковъ съ увеличенной квинтой  $f-h$ . Весьма уже рано эта увеличенная квинта была обращена въ чистую  $f-b$ , отчего тонъ В являлся въ двойномъ видѣ: какъ наше Н (*B quadratum*, квадратное,  $\natural$ ),—когда же онъ составлялъ квинту отъ  $f$ ,—какъ наше В (*B rotundum*, круглое,  $\flat$ ).

Введеніе новой четверицы гласовъ или плагальныхъ ладовъ господствующее мнѣніе приписываетъ Григорію Великому. Но историческими изысканіями позднѣйшаго времени (Гевартъ, Флейшеръ) опровергается это мнѣніе, и устройство такъ называемаго „григоріанскаго пѣнія“ относится ко времени папъ-эллинистовъ, каковыми были: Агаѳонъ грекъ (678—681), Левъ сиріецъ (682—683), Сергій сиріецъ (687—701), Григорій II (715—731) и Григорій III сиріецъ (731—741).—Завершеніе дѣла по систематизаціи

пѣнія, особенно же по собранію и окончательному редактированію церконо-пѣвческихъ произведеній римской церкви, и составленіе сборника для употребленія при богослуженіи мелодій, извѣстнаго подъ именемъ „григоріанскаго Антифонарія“, имѣло мѣсто, какъ полагають новѣйшіе изслѣдователи, при папахъ Григоріи II, или III \*).

Составленіе Антифонарія западною церковью было равнымъ дѣянію восточной церкви, выразившимся въ составленіи Октоиха. Оба эти дѣянія совершились въ одно время (въ VIII в.) и преслѣдовали одну и ту же цѣль,—привести пѣніе въ систему, дать ему прочныя теоретическія основы и, вмѣстѣ съ тѣмъ, указать послѣдующимъ временамъ мелодическіе образцы, выражающіе идеалы пѣнія древней церкви, дабы оградить это искусство отъ всякаго рода новшествъ, порождаемыхъ измѣнчивыми мнѣніями и вкусами.—Властные высшіе римскіе іерархи были въ этомъ дѣлѣ рѣшительнѣе своихъ восточныхъ коллегъ. Согласно ихъ воли мелодіи Антифонарія должны были почитаться не только образцами для подражанія, но и прямо обязательными и неизмѣнными напѣвами, сущими *Cantus firmus*'ами.

Апокрифъ о Григоріи В., приковавшемъ желѣзною цѣпью къ алтарю св. Петра свой Антифонарій на вѣчный и неизмѣнный образецъ пѣнія всей римской церкви, выражаетъ мысль о настойчивомъ желаніи церкви уберечь свое достояніе отъ разрушенія безпринципной дѣятельностью и, въ то же время, чрезъ строгое соблюденіе канона пѣнія, достигнуть полного единства въ характерѣ и общемъ настроеніи богослуженія въ церквахъ всего католическаго міра. — Желаніе, достойное — повидимому — осуществленія при помощи даже и самыхъ рѣшительныхъ мѣръ...

Григоріанскія мелодіи подвергались самымъ первымъ опытамъ гармонизаціи. При этомъ, когда музыкальныя формы стали расширяться, явилась необходимость въ цѣляхъ каденцій—именно того фактора, которымъ достигается и обусловливается многочастность формъ—принимать лады не за части гаммъ,—какъ то слѣдуетъ по эллинской теоріи,—но за самыя гаммы, и сообразно тому ввести въ нихъ хроматическія измѣненія, дабы образованіе этихъ каденцій сдѣлать возможнымъ во всѣхъ церковныхъ ладахъ. Такимъ образомъ діатонизмъ прежнихъ церковныхъ ладовъ не удержался въ пѣніи западной церкви.

Григоріанскія мелодіи служили темами для музыкальныхъ произведеній. И такъ какъ до средневѣковья включительно науки и искусства несли всѣ свои лучшіе дары на потребу Церкви

\*) Хотя въ организаціи римскаго пѣнія принимали, какъ оказывается, весьма дѣятельное участіе папы—эллинисты, однако собственно-то греческія музыкальныя традиціи не проникли въ это пѣніе, и потому, очевидно, что латиняне физиологически не способны были къ воспріятію настоящаго букета греческой музыки, и отъ послѣдней у нихъ осталась спутанная терминологія, да внѣшній видъ ладовъ, по внутреннему содержанию своему не имѣющихъ ничего общаго съ ладами греческими.

(всѣ великія безсмертныя произведенія ума и сердца суть созданыя или для религіозныхъ цѣлей или же на ролигіозныя темы:— философскіе и богословскіе трактаты, поэмы, картины, мессы и ораторіи, грандіозныя соборы—все это лучшее и въ наукѣ и въ искусствѣ) и какъ бы исходили отъ Церкви, то григоріанское пѣніе надо признать основой и колыбелью всей многоголосной музыки, а какъ заключающее мелодіи, внушенныя живымъ религіознымъ чувствомъ вѣрующаго народа—оно есть самый древнѣйшій и замѣчательный памятникъ всего христіанскаго искусства.

Григоріанское пѣніе семіографіей своей имѣло такъ называемыя немвы—условное, сократительное письмо,—а затѣмъ донынѣ изображается особыми — хоральными — нотами. (См. на отдѣльномъ листкѣ).

Со времени появленія контрапункта и донынѣ многоголосное богослуженное пѣніе римско-католической церкви исполняется преимущественно въ этомъ стилѣ музыки.

Контрапунктъ строгаго стиля, доведенный Палестриной (XVI в.) до высшей степени совершенства, и теперь признается наиболѣе соотвѣтственнымъ духу христіанскаго богослуженія и вообще приличнымъ Церкви.—Дѣйствительно,—хотя не лишенный экспрессіи,—но экспрессіи весьма тонкой—стиль этотъ рѣшительно непригоденъ для выраженія бурныхъ чувствъ и быстро мѣняющихся — неустойчивыхъ — настроеній. Поэтому музыка въ контрапунктѣ строгаго стиля отличается важнымъ, спокойнымъ характеромъ, доходя до ангельской безстрастности; и уравновѣшенная, проникнутая какой-то увѣренностью и непоколебимой надеждою, она вообще способна оказывать на душу умиротворяющее дѣйствіе, отрѣшати человѣка отъ мятежной мірской жизни и вводить въ предощущеніе иного, высшаго, гармоничнаго бытія.

Контрапунктъ строгаго письма, имѣя очень опредѣленныя и твердыя формы, предохраняетъ римско-католическое пѣніе отъ нестроеній, являющихся слѣдствіемъ разнообразія формъ и всякаго рода исканій новыхъ путей въ искусствѣ. Стиль этотъ, какъ уже сказано, удерживается и, даже, находится въ предпочтительномъ употребленіи у римской церкви. Произведенія, написанныя въ контрапунктѣ свободнаго письма, или въ гармоническомъ складѣ, и принадлежащія перу даже такихъ корифеевъ—какъ Моцартъ, Бахъ, Шуманъ и мн. др., не входятъ въ римскій церковный „обиходъ“. Подобно тому, какъ въ русской церкви „духовно-музыкальныя сочиненія“ хотя и допускаются къ употребленію при церковномъ богослуженіи, однако никогда не приравниваются въ своемъ значеніи для Церкви къ стариннымъ напѣвамъ—знаменному, кievскому, греческому и др.—и въ римской церкви произведенія свободнаго стиля не ставятся въ рядъ съ произведеніями строгаго письма, особенно же съ тѣми, кои

основаны на мелодіяхъ григоріанскаго пѣнія, или имѣють ихъ своими темами.

Въ виду того, что высшихъ своихъ достоинствъ контрапунктъ строгаго письма достигаетъ при помощи имитационныхъ формъ голосоведенія;—произведенія написанныя въ немъ отличаются достаточной сложностью, а потому и недоступны для общиннаго пѣнія.—

Иногда вслѣдствіе невѣрнаго пониманія своего значенія для Церкви, порою же въ силу требованій художественности, музыкальное искусство, и находясь на службѣ у Церкви, стремится въ своихъ идеалахъ отдѣлиться отъ послѣдней, выйдти изъ подъ опеки ея въ употребленіи пріемовъ и средствъ художественнаго выраженія. Результатомъ этого почти всегда является усовершенствованіе техники искусства и, вообще, разцвѣтъ его по спеціальности, и непремѣнно удаленіе его отъ народа, — той толщи, которая хотя и непроницаема для передовыхъ требованій и безпорывна вообще, все-же составляетъ главный предметъ попеченія Церкви.

Въ этихъ порывахъ искусства есть польза для художественнаго развитія народной массы, и Церковь не можетъ не цѣнить ихъ, поскольку они совершенствуютъ у людей способность къ утонченности въ чувствованіяхъ,—способности, содѣйствующей успѣху миссіи Церкви.

Но такъ какъ Церковь обязана быть внимательной къ интересамъ не однихъ передовыхъ людей, или имѣющихъ счастливую, способную къ быстрымъ воспріятіямъ организациі, но всѣхъ своихъ членовъ,—среди которыхъ обездоленныхъ вообще всегда подавляющее большинство,—то, въ видахъ общей пользы, и не можетъ поощрять этихъ порывовъ искусства, ибо при нихъ художественное развитіе народной массы идетъ скачками, бываетъ весьма поверхностнымъ и по своей ненормальности аналогичнымъ насильственному раскрыванію цвѣточнаго бутона съ цѣлью ускорить разцвѣтъ его. — Наоборотъ, — Церковь постоянно и весьма замѣтно отдаетъ предпочтеніе постепенности въ движеніи искусства, твердо зная, что дѣйствительное постиженіе красоты послѣдняго достигается путемъ углубленія въ нее.

Вотъ почему и замѣчается, что какъ только искусство начинается, по-мимо исполненія прямой своей службы для Церкви, стремится ко осуществленію собственныхъ идеаловъ, или дѣлаетъ произведенія свои болѣе сложными по мысли, формѣ и, вообще, техникѣ, дабы достигать большей художественности, вызывать высшее духовное возбужденіе и сильныя и разнообразныя чувства,—словомъ—когда кажется, что искусство выходитъ за церковную ограду, удаляется отъ народной массы, когда оно становится въ положеніи самостоятельнаго фактора въ развитіи эмоцій,—Церковь вооружается противъ искусства, не принимая для себя многихъ его завоеваній, опрощая его и снова становя

въ положеніе одного изъ средствъ, при помощи которыхъ она совершаетъ свое дѣланіе.

Такъ было при Климентѣ Александрійскомъ, Амвросіи, Григоріи, Іоаннѣ Дамаскинѣ, Куккузелѣ и, въ нѣкоторой степени, при Палестринѣ.

Особонно важной переоцѣнкой значенія музыкальнаго искусства для Церкви была та, которая совершилась во времена реформаціи—при Лютерѣ.

Провозвѣстники реформаціи не могли не находить, что въ церковномъ пѣніи много было „несочетаннаго“ разуму богослуженія, что здѣсь контрапунктика заслонила собою идейное содержаніе произведеній и искусство обратилось въ пустую забаву, въ игру звуками,—словомъ сдѣлала тò, что церковное пѣніе рѣшительно перестало быть полезнымъ дѣлу Церкви и совершенно удалилось отъ народа.

Чтобы обратить церковное пѣніе въ мощное средство воздѣйствія на душу человѣческую, Лютеръ и его ближайшіе послѣдователи прибѣгли къ радикальной мѣрѣ:—изгнали изъ Церкви искусственныя контрапунктическія произведенія позднѣйшаго времени, замѣнивъ ихъ, болѣе простыми, въ основѣ которыхъ лежали мелодіи частію григоріанскія, но больше—мелодіи общественныхъ гимновъ, духовныхъ и свѣтскихъ пѣсень, а также и составлявшія оригинальное творчество протестантскихъ композиторовъ. Эти новыя мелодіи, бывшія основами хороваго или хоральнаго пѣнія, впослѣдствіи стали наполнять собою цѣлые сборники и являлись, подобно григоріанскимъ мелодіямъ, неизмѣняемыми и обязательными къ употребленію въ церкви. Онѣ подвергались свободной многоголосной обработкѣ.—Вмѣстѣ съ этимъ приняты были мѣры къ привлеченію народа къ участію въ пѣніи. На помощь здѣсь явилась счастливая мысль помѣщать церковную мелодію въ верхнемъ (сопрановомъ) голосѣ, а не въ тенорѣ,—какъ это обыкновенно дѣлалось доселѣ. Отъ этого мелодія выступала рельефнѣе, дѣлалась легко схватываемой. Вмѣстѣ съ тѣмъ она начала пріобрѣтать все большее и большее господство надъ другими голосами, которые стали терять свою контрапунктическую выработанность и самостоятельность и обращаться въ аккордовую опору верхняго голоса. Такимъ образомъ гомофонный стиль музыки (преобладаніе одного голоса надъ другими, аккордовая гармонія) обязанъ соимъ происхожденіемъ лютеранской церкви.

Хотя пѣніе западной церкви и придерживается вокальныхъ формъ музыки, но такъ какъ тамъ допускается употребленіе органа даже съ самостоятельнымъ его значеніемъ по музыкѣ, а не только въ качествѣ опоры или сопровожденія хору, то эти формы достигаютъ большихъ размѣровъ. Послѣ же того, какъ весь оркестръ получилъ право доступа въ церковь—церковная музыка стала не чужда симфоническихъ (въ мессахъ и реквиемахъ) и оперныхъ (въ ораторіяхъ) формъ.

Въ позднѣйшее время католическая и протестантская церковная музыка не стѣсняется въ пользованіи техническими средствами искусства, для сообщенія своимъ произведеніямъ высшей экспрессіи, эстетичности и художественности, и отличается отъ свѣтской лишь содержаніемъ текста, да большей возвышенностью общаго настроенія.

Перечислимъ имена наиболѣе замѣтныхъ дѣятелей по пѣнію въ западной церкви IX в.

*Карль Великій* (768—814), большой любитель церковнаго пѣнія, усердно распространявшій григоріанскіе напѣвы среди подвластныхъ ему народовъ.

*Ноткеръ Бальбуль* (заика)—ум. въ 912 г., талантливый авторъ многихъ секвенцій.

*Гукбальдтъ* (840—930), монахъ, первый писатель многоголосной музыки и составитель такъ наз. параллельнаго и блуждающаго органовъ. Такъ какъ въ органѣ блуждающемъ между квартами и квинтами встрѣчались и другіе интерваллы, то его надо признать зародышемъ настоящаго многоголосія.

*Гвидо Аретинскій* (XI в.), усовершенствователь нотации, первый изобрѣтатель линейной системы нотъ, знаменитѣйшій музыкальный методологъ.

*Дюфе* (1380—1432) началъ собою въ Римѣ рядъ дѣятелей нидерландской школы, авторъ нѣсколькихъ мессъ.

*Іоаннъ Окенгеймъ* (1440—1513) назыв. „патріархомъ музыки“, какъ учитель многихъ талантливыхъ композиторовъ и владѣвшій громадною контрапунктической техникою, дававшей ему возможность писать каноны на 36 голосовъ. Авторъ мессъ.

*Жоскинъ-де-Пре* (1445—1531) удачно и съ громадною пользою для дѣла соединялъ въ своихъ произведеніяхъ огромную технику съ высокою художественностью. Ему принадлежатъ мессы, мотетты, музыка на Страсти Господни.

*Орландо Лассо* (1520—1594) универсальный гений, одинаково великій и въ церковной и свѣтской музыкѣ. Онъ воспринялъ въ себя всю европейскую музыку своего времени, такъ что въ его произведеніяхъ нельзя отличить элементы музыки какой-либо національности. Лучшимъ произведеніемъ Лассо считаются его покаянные псалмы.

*Кристофанъ Моралесъ* (XVI в.) былъ преданъ исключительно интересамъ цер. музыки. Онъ говорилъ, что „цѣль музыки—благороднымъ и строгимъ образомъ воспитывать душу. Если музыка дѣлаетъ что-либо иное, кромѣ прославленія Бога и почитанія памяти великихъ людей,—она совершенно уклоняется отъ своей цѣли“.

*Клавдій Гудимиль* (ум. 1572), авторъ многихъ мессъ и разныхъ духовныхъ гимновъ; основатель римской публичной школы музыки, въ которой между прочими замѣчательными музыкантами учился и Палестрина.



*Джіованни Пьерлуиджи*, по мѣсту своего рожденія назван. *Палестрина* (1514—1597), величайшій изъ католическихъ церковныхъ композиторовъ. Его *Impropetia* („жалобы“ страдающей любви у креста) — дверь въ святилище церковно-музыкальнаго искусства. Благородный, возвышенный, лишенный страстности, какъ-бы неземной характеръ его музыки и до нынѣ властно покоряетъ себѣ сердца вѣрующихъ людей.

Своими гениальными твореніями онъ спасъ фигуральную музыку отъ изгнанія изъ Церкви (во времена Тридентскаго собора—1562 г.,—который констатировалъ фактъ полного распада пѣнія отъ злоупотребленія фигуральной музыкой).

*Андрей Габріэли* (1510—1586), авторъ, псалмовъ, мотеттовъ и духов. гимновъ. Одинъ изъ композиторовъ, впервые начавшихъ вводить хроматизмъ въ мелодію для большей свободы въ движеніи ея и большей экспрессіи.

*Лютеръ* (1483—1546), страстный любитель музыки, авторъ нѣсколькихъ хораловъ и, главнымъ образомъ, преобразователь церковнаго пѣнія, въ цѣляхъ приближенія его къ приходу. Чрезвычайная любовь Лютера къ музыкѣ выражена имъ во многихъ изреченіяхъ. „Я не думаю, чтобы евангеліе порицало искусства и требовало ихъ уничтоженія, какъ находятъ многіе суетвѣрные люди; я бы, напротивъ, желалъ, чтобы всѣ искусства и особенно музыка были обращены на служеніе Того, Кто ихъ создалъ и даровалъ людямъ“. — „Въ душѣ любящаго музыку таится, несомнѣнно, зародышъ многихъ добродѣтелей; тотъ же, кто не любитъ ея, по моему мнѣнію, подобенъ камню или куску дерева“.

*Лука Озіандеръ* (въ концѣ XVI в.) первый перемѣстилъ хоральную мелодію изъ тенора въ дискантъ для того, чтобы каждый мірянинъ могъ ясно слышать ее и подпѣвать.

*Іоаннъ Эккардтъ* (1553—1611) былъ въ свое время величайшимъ композиторомъ протестантской музыки. Онъ предохранилъ лютеранскій хораль отъ гармонической бѣдности, которая угрожала опасностью при всеобщемъ стремленіи къ наибольшей простотѣ. Его произведенія весьма просты, но также и художественны.

*Іоаннъ Себастіанъ Бахъ* (1685—1750) величайшій музыкальный гений всѣхъ временъ; пограничный столпъ между эпохами полифоннаго и гомофоннаго стилей, соединенныхъ имъ въ одно гармоническое цѣлое. Среди его произведеній первое мѣсто занимаютъ церковныя кантаты, мессы, мотетты и проч. Лучшими произведеніями считаются *Passionsmusiken* (музыка на Страсти Господни), и особенно—*Matthäuspasion*, и месса *H-moll*. Въ своихъ ораторіяхъ, кантатахъ и проч., Бахъ употребляетъ формы драматической музыки: речитативъ, аріи, ансамбли и хоры.

*Георгъ Гендель* (1685—1759) творецъ лучшихъ ораторій, которыми доказалъ, что музыкѣ доступно выраженіе высшихъ идей и настроеній, присущихъ человѣчеству. Лучшими ораторіями

Генделя считаются: „Израиль въ Египтѣ“ и „Мессія“. Несмотря на величіе и глубину идей этихъ произведеній, они весьма популярны благодаря тому, что въ нихъ Гендель совершенно объективенъ и старается сдѣлать искусство доступнымъ всему народу.

Реформація — этотъ великій всемірно-историческій переворотъ—потрясла міръ, вполне измѣнила все положеніе Европы, произвела новѣйшее время съ его своеобразными особенностями. Къ XVIII в. она окончила всѣ свои завоеванія, и съ тѣхъ поръ духомъ ея все сильнѣе и сильнѣе пропитываются народы; она растеть и крѣпнетъ, доколѣ не восприметъ своего завершения и—по преходимости всего сущаго—не замѣнится инымъ, что также въ области духа вызоветъ къ жизни новый способъ бытія и дѣятельности. Теперь дѣтище ея—реализмъ—тѣснитъ и тѣснитъ цвѣтшій раньше мистицизмъ. Въ наукѣ реализмъ царитъ безраздѣльно. Но и въ изящныхъ искусствахъ—гдѣ, кажется, таинственность, сокровенность особенно характеристичны для произведенія искусства и сообщаютъ ему наибольшую силу дѣйствія на психику человѣка—и тамъ мистицизму становится уже тѣсно отъ реализма.

Хотя реализмъ не далъ—а можетъ быть и не дастъ—ничего равнаго тѣмъ великимъ произведеніямъ искусствъ, кои порождены мистицизмомъ, — однако-же чувствуется, что нѣтъ уже возврата къ Божественной Комедіи, Сикстинской Мадоннѣ, Миланскому собору, мессѣ *Primi toni* Палестрины, *Passion* Баха и ораторіямъ Генделя. Послѣдніе двое—протестанты, но въ ихъ церковныхъ произведеніяхъ еще живы религіозныя чувства „добрыхъ католиковъ“.

Послѣ Баха и Генделя ни одинъ изъ западныхъ композиторовъ не посвящаетъ своихъ дарованій исключительно или хотя-бы преимущественно церковной музыкѣ. Наоборотъ,—каждый изъ нихъ удѣляетъ ей лишь незначительную долю своихъ трудовъ.—Гайднъ, Моцартъ, Бетховень, Верди, Шуманъ и др. хотя и пишутъ на религіозныя темы, но произведенія ихъ умѣстнѣе звучатъ на концертной эстрадѣ, нежели въ храмѣ.—

Русскому народу, вышедшему на арену христіанства спустя десять вѣковъ по явленіи его въ мірѣ, и начавшему свое приобщеніе къ настоящей культурѣ лишь два вѣка тому назадъ,—неизбѣжно пришлось встрѣтиться со сложившимися традиціями и накопленнымъ богатствомъ по церковному пѣнію во вселенской церкви,—посему русскимъ церковно-пѣвческимъ дѣятелямъ и необходимо знать исконныя воззрѣнія Церкви на искусство, дабы уразумѣть и добрѣ соблюсти завѣты ея, равно и приумножить достояніе, преданное въ дѣянїяхъ поминаемыхъ здѣсь достославныхъ трудолюбцевъ и ревнителей искусства.